

Články

E. H. Gombrich: Historik umění a psychologie

Lze si těžko představit, že by se i ve velmi krátkém výčtu velkých současných historiků výtvarného umění neobjevilo jméno Ernsta Hanse Gombricha, autora světově proslulých publikací a hostujícího profesora mnoha univerzit, mezi nimi i Středoevropské. Z tohoto titulu také navštívil v dubnu 1993 Prahu. Odborná veřejnost mohla v Anežském klášteře vyslechnout jeho přednášku o moderním umění a aktualizovat si tak některé teze z jeho dvou do češtiny přeložených knih: **Umění a iluze** (Praha 1985) a **Příběh umění** (Praha 1992). Tyto dvě závažné práce jsou součástí rozsáhlého díla, o němž chceme v souvislosti s překladem Gombrichovy stati o vizuálním obrazu podat stručnou informaci.

Logika Gombrichova díla je velmi konzistentní s jeho biografií. Gombrichův životní osud a profesionální kariéra byly do značné míry určeny jeho rodištěm a městy, v nichž studoval a pracoval. Narodil se ve Vídni v roce 1909. Natrvalo jej poznamenala a doprovázela duchovní atmosféra domovské obce, její širší rakouské a německé aspekty, působící na něho přímo nebo zprostředkovaně i v anglickém exilu, kde žije od roku 1936. Zde se stal členem kulturního establishmentu a byl mu udělen titul Sir. Nikdy nepřestal udržovat intelektuální a přátelské styky s těmi, s nimiž se cítil spojen rodáckým příbuzenstvím a sousedstvím navzdory geografickým nebo historickým vzdálenostem. Byli mezi nimi jeho vysokoškolské učitelé (Emanuel Loewy, Julius von Schlosser, Ernst Kris), četné velké osobnosti, které se podílely na ustavování Kunstwissenschaft (v čele s Aloisem Rieglem), na zrodu psychoanalýzy (Sigmund Freud), na polemikách o pozitivismu a metodologických problémech věd (Karl Popper), na přestavbě psychologie a jazykovědy (Karl Bühler, Egon Brunswik). Bohatost a nervnost kulturního a vědeckého života Vídně po první světové válce spíše asi podnítily a uspíšily než aby brzdily rozhodnutí mladého Gombricha pokračovat v roce 1929 ve studiích na berlínské univerzitě. Tam byl totiž profesorem dějin umění Heinrich Wölfflin.

Autor knihy *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1. vydání je z r. 1915) se dočkává v těchto letech jejího mimořádného, až módního ohlasu. Podstatně k tomu přispělo, že Wölfflin dokázal převzít slovník běžně užívaný umělci a uspořádat do systému dvojice termínů: piktorální a lineární, plocha a hloubka, uzavřená a otevřená forma, jednota a mnohost, jas a mnohost. Wölfflin je definuje zcela „formalisticky“ jako „ideje konkrétní formy“ a „formy vidění“. Podle Heinricha Dillyho „se dodnes (tj. do r. 1994, pozn. P. M.) přesně neví, do jaké míry byl Wölfflin podnícen jinými metodologickými přístupy (...) jako např. „historií psychologie lidského výrazu“ Abyho Warburga, Worringerovým rozlišením mezi abstrakcí a intuicí v umělecké tvorbě, Dessoirovou obhajobou globální vědy o umění a zatvrzelou obranou „studia diváka“ Josefa Strzygowského.“¹⁾

Tuto heslovitou charakteristiku Wölfflina uvádíme proto, abychom přiblížili kontext, v němž Gombrich ke svému berlínskému studiu zaujal zdánlivě velmi paradoxní postoj. Ve svých deníkových poznámkách píše, že byl horlením svých spolužáků o wölfflinovských kategoriích tak znechucen, že na Wölfflina chodil jen občas a sledoval především psychologické přednášky a semináře. V Berlíně působil od roku 1922 Wolfgang Köhler, žák Carla Stumpfa a spoluzakladatel berlínské školy tvarové psychologie, který právě v roce 1929 vydal svůj hlavní opus *Gestalt Psychologie*. Gombrich bude sledovat Köhlerovu práci i za jeho profesury v Princetonu, kterou dostal, stejně

1) Heinrich Dilly, *Heinrich Wölfflin: Histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925*. In: *Histoire et théories de l'art*. Paris 1994, s. 109.

jako Erwin Panofsky, v roce 1936. Na berlínské univerzitě učil v té době i další stoupenec tvarové psychologie Wolfgang Metzger, jehož později vydaná kniha *Gesetze des Sehens* (2. vydání je z r. 1954) Gombricha velmi zaujala.

V tomto Gombrichově chování se projevil jeho racionalismus a empirismus, které ho povedou kromě jiného k tomu, že bude hledat filozofickou oporu svých přístupů u Karla Poppera. Zájem o psychologii nebude v rozporu ani s orientací na činnost Kulturně-vědecké knihovny v poněkud decentrovaném Hamburku, kterou začal v první dekádě dvacátého století budovat jako soukromý učenec Aby Warburg, člen zámožné hamburské rodiny. Martin Warnke ve sborníku o vůdčích postavách moderní historie se o něm vyslovuje takto: „Zatímco Wölfflinova formální analýza byla reprezentativní pro první polovinu tohoto století, započal vliv Warburga ve světě teprve v jeho druhé polovině.“²⁾ Nemá tím na mysli jenom Warburgovu myslitelskou, badatelskou a organizační činnost při ustavování historie umění a ikonologie, ale i málo známé stránky jeho osobnosti jako teoretika, psychologa a sociálního psychologa. Ty odhaluje kniha *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, redigovaná právě Gombrichem (první vydání je z r. 1970, v témže roce vyšla i německá verze). Několikrát se objevující letopočet 1929 je i rokem Warburgova úmrtí, a také rokem publikování třetího, tedy posledního dílu *Philosophie der symbolischen Formen* Ernsta Cassirera s názvem *Phänomenologie der Erkenntnis*. Také Cassirer patřil do okruhu Warburga. O oficiální nekrolog byl však požádán jiný člen hamburské univerzity. Byl to Erwin Panofsky, fascinovaný rovněž Warburgem, známý jako „otec“ ikonologie.

Opomíjení Wölfflinových přednášek neznamenal, že by Gombrich ztratil zájem o analýzu výtvarných forem, nebo že by nesouhlasil s jeho hledáním cest k mezioborovým přístupům. Ze tří velkých formalistů (Wölfflin, Riegl, August Schmarsow) byl Gombrichovi nejbližší Riegl. Ostatně dnes se zkoumají ty rysy Rieglova a Warburgova díla, které jsou pro ně společné...

Vlastní Gombrichovo dílo je komplementárním celkem, v němž se vzájemně proplétají práce z dějin výtvarného umění a práce z psychologie vnímání, komunikace vizuálního obrazu. Oběma těmta větvím je společné, že neobcházejí epistemologické problémy a že pečlivost obsahového zpracování, kvalita jazykové a grafické prezentace, spolu s optimálním výběrem neredundantních ilustrací, jsou vzorové. Většina jich byla také vydána jediným nakladatelstvím, oxfordským Phaidon Press, specializovaným na edice knih o výtvarném umění.

Nakolik byly Gombrichovy projekty koncepční, dokládá jeho první velká kniha – *Příběh umění* (*The Story of Art*). Poprvé vyšel v roce 1950, dnes je k dispozici šestnácté vydání z července 1995 a překlady do mnoha jazyků. Pokud jde o speciální badatelská témata, zabývá se Gombrich, podobně jako jiní velcí dějepisci umění, přednostně renesanční ikonografií a renesančními teoriemi umění. Výsledky těchto studií vycházely postupně jako svazky edice **Studies in the Art of Renaissance** (*Norm and Form*, 1966; *Symbolic Images*, 1972; *Heritage of Apelles*, 1976; *New Light on Old Masters*, 1986). Všechny tyto výzkumy jsou inspirovány ikonologií, Gombrich je však dalek toho, aby nekriticky podléhal Panofskému, jako se to stalo některým Panofského pokračovatelům a napodobitelům. Gombrich naopak kritizuje některé momenty Panofského pojetí perspektivy jako symbolické formy i jeho chápání pojmu perspektivy. Právě v takových situacích se uplatňuje Gombrichova znalost výsledků nových historických a psychologických výzkumů a jeho široká kulturní erudice.

Podněty Aby Warburga znamenaly mnoho i pro Gombrichovy průniky do oblasti psychologie umění. Psychologické poznatky, které si osvojil na evropském kontinentě, nestály nijak v cestě k recepci těch vývojových tendencí psychologického poznání, které na jedné straně sblížovaly tvarovou psychologii a psychoanalýzu s novějšími směry behaviorismu a které na druhé straně vedly

2) Martin Warnke, *Aby Warburg (1866 – 1929)*. In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, s. 117.

akademickou, vědeckou, experimentální psychologii k obnovení studia mentálních procesů. Gombrichův kognitivismus dokázal neeklekticky skloubit pluralitu přístupů a využít pro své účely jejich nejproduktivnějších výsledků. Informovat o peripetiích všech těchto Gombrichových kroků, mezi nimiž nechybějí ani vstupy do teorie informace, by zde nebylo na místě. Spokojme se s upozorněním, že jeho přínos v tomto směru je oceňován jak v kruzích uměnovědních, tak filozofických a psychologických. O tom aspoň jeden doklad z poslední doby: roku 1994 byl Sir Ernst H. Gombrich jmenován spolu s Rudolfem Arnheimem čestným členem Mezinárodní asociace empirické estetiky. Je to v době, kdy se tato více než třicetiletá organizace stále více otevírá i nepsychologickým, filozofickým a neempirickým perspektivám ve zkoumání umění. Svědectví o tom jistě přinese její příští mezinárodní kongres, který se má konat v roce 1996 v Praze.

Šťastným osudem Ernsta Gombricha jistě bylo, že jeho tvůrčí dráha spadá vjedno s tím, čemu se říká nejen v psychologii kognitivní revoluce. Jejím ohniskem se stal průlom do bádání o pravidelnostech a strukturách mentálních procesů, které se vztahují ke všem složkám psychiky, včetně utváření a recepce všech typů symbolů, konfrontovaných s analogiemi ze světa umělé inteligence a počítačů. Největšího rozsahu a nejmocnější dynamiky dosáhly výzkumy v oblasti vizuální informace a komunikace, tedy právě v Gombrichově nejvlastnější doméně.

Také Gombrichovy práce o psychologii vnímání uměleckých obrazů mají od začátku velmi jasný program. Roku 1955 vydává v bulletinu Britské psychologické společnosti článek **Art History and the Psychology of Perception**. V následujícím roce vystoupí ve slavných A. W. Mellonových přednáškách o krásných uměních s cyklem **Umění a iluze**, který se stane základem pro jeho stejnojmennou erbovní knihu, na níž může pracovat „až“ do roku jejího vydání v roce 1960, a která má podtitul **A Study in the Psychology of Pictorial Representation**. Toto dílo recenzoval vcelku kladně i jiný autor Mellonových přednášek, Richard Wollheim, jehož Gombrich řadí mezi ty, jimž sice neupírá nápaditost a erudovanost, ale které kritizuje za to že o výtvarném umění píše příliš vágně, spekulativně, ne dost vědecky. Mezi ně klade i Andrého Malrauxe. Z publikací psychologického ražení jmenujme aspoň **Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art** (1963), **Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art** (1979), **Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation** (1982). Z této na posledním místě jmenované knihy překládáme Gombrichův esej o vizuálním obrazu; autor sám jej charakterizuje jako „koncizní konspekt vynořující se disciplíny“. O Gombrichově metodičnosti, laděné až pedagogicky, svědčí i to, že do *Image and the Eye* zařazuje jako první stať **Visual Discovery through Art**, napsanou v roce 1965, v níž znovu shrnul problematiku *Umění a iluze*. Hlavním tématem pro něho bylo a zůstalo zkoumat „postupnou modifikaci tradičních schematických konvencí, podle nichž jsou vytvářeny úspěšné šálby (trompe l'œil), (...) které jsou výsledkem nejen pozorného dívání se, ale také experimentování s piktorálními účinky.“

Gombrich se dlouho pohyboval přímo v centru diskuse, kterou shrnul John M. Kennedy³⁾ do těchto otázek: Konstruuje vnímatel svůj vjemový svět nebo pouze registruje vnímatelný svět? Může být pro nás prostředí dosažitelné prostřednictvím světla nebo je jen dvojznačně navrženo v neurčitých, často zavádějících smyslových vzorech? Z různých odpovědí na tyto otázky pramení konfliktní teorie a formulace definic obrazů. Podle Nelsona Goodmana jsou obrazy prostě konvence, představují to, o čem jsme se dohodli, že budou představovat. Podle Charlese Morrisa, Ludwiga Wittgensteina a dalších jsou „podobné“ tomu, co zobrazují, jsou „jako“ to co zobrazují. Podle Juliana Hochberga a dalších obrazy poskytují tytéž prvky a vzorce světla jako zobrazované předměty nebo scény. Podle pozdního Jamese J. Gibsona poskytují tutéž optickou informaci jako zob-

3) John M. Kennedy, *A Psychology of Picture Perception*. San Francisco 1974.

razované předměty nebo scény. Gombrich tyto současné diskuse i jejich počátky v klasických renesančních a pozdějších textech neustále sleduje, informuje o nich, zaujímá k nim stanoviska a případně podle nich poopravuje své názory a poznatky.

Důslednost Gombrichova zájmu o filozofickou a mezioborovou fundamentaci vlastních přístupů ukazují zvláště přesvědčivě dvě publikace, na jejichž vzniku a redakci měl hlavní podíl: **Art, Perception and Reality** (1972) spíná sofistikované postoje dějepisce umění (Gombrich), experimentálního psychologa (Julian Hochberg) a filozofa (Max Black). Mezinárodní putovní výstava *Iluze v přírodě a umění* byla příležitostí pro vznik znamenité knihy **Illusion in Nature and Art** (1973). Na jejím redigování spolupracoval Gombrich s neuropsychologem R. L. Gregorym. Dalšími členy velmi exkluzivního týmu byli fyziolog H. E. Hinton a známý kritik a teoretik moderního umění Sir Roland Penrose.

Gombrich nevytvořil školu, ani nemá přímé následovníky a žáky jako J. J. Gibson. Na jeho podněty ovšem reagují a na jeho práce odkazují nejsoučasnější autoři z tak rozdílných oborů jako jsou filozofové umění Georges Didi-Huberman a experimentální estetik Catherine M. Kitsonová a I. C. McManus.⁴⁾ K pracím Ernsta Gombricha přihlížejí i takoví novátoři historie umění jako je Svetlana Alpersová, Michael Baxandall, Carlo Ginsburg, Francis Haskell, a to přesto, že Gombrich sám se málo zabýval těmi sociálními aspekty uměleckého a kulturního života, na které se ve svých zkoumáních soustřeďují. Už na počátku padesátých let se však Gombrich vyslovoval velmi kriticky o zaměření sociální historie umění, které reprezentuje Arnold Hauser.

Nejmenovali jsme tu desítky dalších významných titulů – výsledků celoživotního úsilí, o němž mohl Gombrich s uspokojením hovořit s Didier Eribonem v knize příznačně nazvané **Lifelong Interest: Conversations on Art and Science** (1993).

Přemysl Maydl

4) I. C. McManus – Catherine M. Kitson, *Compositional Geometry in Pictures*. „Empirical Studies of the Arts“ 13, 1995, č. 1, s. 73 – 94.